شعريّة الإيقاع البلاغي
في مقامات بديع الزمان الهمذاني



عبدالعزيز علي آل حرز *

مقدّمة

يدور هذا البحث حول **إشكاليّةِ الإيقاع في النثر**، ولا سيما في التساؤل الآتي: **هل حُرمَ النثرُ من الصبغة الإيقاعيّة واستأثر بها الشعر؟** هذا التساؤل الإشكالي هو مدار ما سيقوم به البحث من غوصٍ وتنقيبٍ من خلال مدوّنة، هي: **مقامات بديع الزمان الهمذاني**؛ ذلك لكونها من أبرز الأجناس النثرية التي عُرفَت في العصر العباسي بصبغتها التحديثية، فهي جنسٌ مُستحدث لم تكن موجودة من قبل، وقد تخيّر الباحثُ المنهجَ الأسلوبيّ لاستِكناه الإيقاعيّة في تلك المقامات.

* باحث سعودي.

وجاء البحثُ مكوّنًا من مبحثين رئيسين، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتتلوهما خاتمة، عُني التمهيد بحديث موجز عن مفاتيح عنوان هذا البحث: بديع الزمان الهمذاني، ومفهوم الشعرية، ومفهوم الإيقاع.

وأمّا **المبحث الأوّل**: فخُصص لشعريّة الإيقاع الصوتيّ (اللفظي) في مقامات بديع الزمان، وتناول هذا المبحث الأجزاء الثلاثة: الجناس، والتكرار، والسجع.

وأمّا **المبحث الثاني**: فُخصّص لدراسة شعرية الإيقاع البيانيّ (المعنوي) في مقامات بديع الزمان، وتناول هذا المبحث الأجزاء الثلاثة: المجاز المعنوي، والمجاز المرسل، والاستعارة.

ثم **الخاتمة**: وفيها أبرز النتائج التي توصَّلَ إليها البحث.

تمهيدٌ نظريّ

1 - بديع الزمان

هُوَ أَحْمد بن الحُسَيْن بديع الزَّمَان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وَبكر عُطَارِد، وفرد الدَّهْر، وغرة العَصْر، وَمن لم يُلقَ نَظِيره فِي ذكاء القريحة وَسُرْعَة الخاطر وصفاء الذِّهْن وَقُوَّة النَّفس، وَمن لم يدْرَك قرينُه فِي ظرف النثر ومُلَحه وغرر النّظم ونُكته، وَلم يُرَ وَلم يُرو أَن أحدًا بلغ مبلغه من لبِّ الأَدَب وسرِّه، وَجَاء بِمثل إعجازه وسحرِه، فَإِنَّهُ كَانَ صَاحب عجائب وبدائع وغرائب، فمنها أَنه كَانَ ينشد القصيدة الَّتِي لم يسْمعهَا قطُّ، وَهِي أَكثر من خمسين بَيْتًا فيحفظها كلهَا، ويؤديها من أَولها إِلَى آخرهَا، لا يخرم حرفًا، ولا يخلّ بِمَعْنى، وَينظر فِي الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفهُ وَلم يره نظرة وَاحِدَة خَفِيفَة، ثمَّ يهذّها عَن ظهر قلبه هَذًّا، ويسردها سردًا، وَهَذِه حَاله فِي الكتب الوَارِدَة عليه وغيرها[1].

قال أبو شجاع شيرويه بن شهردار في (تاريخ همذان) إن أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد بن بشر أبا الفضل الملقب ببديع الزمان سكن هراة، روى عن أبي

(1) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م، ج4، ص293.

الحسين أحمد بن فارس بن زكريا وعيسى بن هشام الأخباري، وكان أحد الفضلاء والفصحاء، متعصبًا لأهل الحديث والسنة، ما أخرجت همذان بعده مثله، وكان من مفاخر بلدنا، روى عنه أخوه أبو سعد ابن الصفار والقاضي أبو محمد عبد الله بن الحسين النيسابوري، قال: وتوفي في سنة ثمان وتسعين وثلاثمئة[1].

ومن مآثره:

- مجموعة رسائل، وديوان شعر.
- مقامات (وهي أبرز ما خلفه بديع الزمان)، وقد طبقت شهرتها الآفاق، ويُعدّ هذا الكتاب من أهم كتبه التي أتى فيها بجنسٍ أدبيّ جديدٍ، وغدا ظاهرةً جديدةً في الأدب العربيّ، عُرف بأدب المقامات، وقلّده فيها بعضُ الأدباء كالحريريّ في مقاماته.

2 - مفهوم الشعريّة

يُعَدّ مفهوم الشعريّة من المفاهيم ذات الصلة الوثيقة بمصطلح الخروج على المعيار أو العدول أو الانزياح، وإلى ذلك يتّجهُ كثيرٌ من الباحثين المعاصرين، حيثُ ارتبطَت الشعريّة بخرق قانون اللغة المعياريّة، فتقاسُ درجة شعرية اللغةِ تبعًا لدرجة انحرافها عن المعيار، إذ إنّه «بقدر ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته»[2]، وهذا الانحراف مما لا شك فيه ينحو بالمتلقّي إلى إعمال آلة التأويل، واكتناه السبب الذي أعطى النص الأدبيّ صفتَه الشعريّة.

فالشعريّةُ إذن هي ما تُعطي الأدبَ أدبيّتهُ أو ما تُلبسُ النص الأدبيّ شعريتَهُ؛ أي إنّ الشعريةَ هنا تعني العدول، كما أكّدَ ذلك جون كوهين jean cohen، حيثُ تجعل المُتلقّي مُشَاركًا في بناء النصّ إذ يقوم بدورٍ تأويليّ، بعْد أن قامت الشعريّةُ بهدمِ اللغة المعياريّة وتجاوز اللغة التقريريّة المباشرة، واتجهت صوب اللغة البلاغيّة المجازيّة، وقد وُصفتْ شعريّة كوهين jean cohen بأنها قريبةٌ من الشعريّة العربيّة القديمة؛ وذلك لكونها

(1) معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، ج1، ص234.

(2) من الصورة إلى الفضاء الشعريّ، ديزيره سقّال، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، ط1، 1993م، ص64.

تقتصر على مجال الشعر فحسب، فـ«الشعرية علمٌ موضوعه الشعر»[1]، إذ تقوم شعرية كوهين jean cohen على أساس مبدأ العدول في الشعر، بخلاف شعريّة تودوروف Todorov التي تشمل كلًّا من الشعر والنثر لكون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبيّة.

أمّا جاكوبسون Jakobson فينطلق من رؤيةٍ لسانيّة في تحديد مفهوم الشعريّة من سؤاله الشهير: ما الذي يجعل من رسالةٍ لفظيّةٍ أثرًا فنيًّا؟[2]، مؤكدًا أن الشعرية هي التحليل والتأويل، في حين أنّ رولان بارت Roland Barthes استبدل بشعريّة جاكوبسون Jakobson –التي يُقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن السؤال الشهير السابق– مصطلحَ «**البلاغة» الجديدة**[3]، **فالشعريّة إذَنْ –وفق التصور السابق– هي البلاغة الجديدة إذ تهدف إلى فَهْمِ الخطاب الأدبيّ الخارج عن المعيار وتحليلِه.** وإذا كانت الشعريةُ تسعى «إلى استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هيَ التي تُضفي على الخطابِ الأدبيّ أدبيّته، فإنّها بهذا المعنى تسعى إلى استكشاف الأدبية في الخطاب»[4]، وإضفاءُ الأدبيّةِ على الخطاب الأدبيّ من خصائص الشعريّة، حيثُ إنَّ ثَمّةَ فرقًا بين الشِّعرِ والشِّعريّة، **فالشِّعرُ**: «يُمكن أن يُعرّف على أنه نوع من اللغة، وإنَّ **الشعريّة**: هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها»[5].

وهذا البحثُ يرومُ استكناه الشعريّة في الإيقاع البلاغيّ؛ الصوتي والمعنوي؛ ذلك لأنّ الإيقاع البلاغيّ يُضفي –كما سنرى– على النص الأدبي أدبيتَهُ، ولا نعني بالشعرية هنا شعرية جون كوهين أو الشعرية التقليدية التي اقتصرت على جنس الشعر فحسب، بل يقصد هذا البحثُ من الشعريّة أن ينطلق إلى أفق أرحب وأوسع وفق تصوّر تودوروف السابق، الذي أكّد أن الشعريّة تشمل كلًّا من الشعر والنثر، إذ إن الرابط بينهما هو الأدبيّة.

---

(1) النظرية الشعرية: اللغة العليا، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م، ص29.

(2) مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس، أوبيرة هدى، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2011، ص24–27.

(3) التحليل البلاغي، رولان بارت، ترجمة: عبدالعزيز السراج، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، ع 31، مارس 2005، ص81.

(4) شعريّة المعلّقة، عامر الحلواني، كليّة الآداب، صفاقس، ط1، 2007م، ص37.

(5) النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، جون كوين، ص36.

وهذا ما سيتّضح لنا من أنّ مقامات الهمذانيّ -وهي مقاماتٌ نثريّة بطبيعة الحال- تتسم بصفة الشعريّةِ والأدبيّة، وما تأتّت تلك الشعريّةُ إلّا من وراء ذلك الإيقاع البلاغي الذي أضفى عليها تلك السمة.

ذلكَ لأنّ للإيقاعِ دورًا كبيرًا في خلق شعريّة النص، إذ إنّ ثمةَ ارتباطًا وثيقًا ما بين الإيقاع والنفسِ، ما أدّى ذلك إلى خلقِ عوالم شعريّة لدى المتلقّي[1]. فالإيقاعُ ينتجُ تلك الشعريّةَ التي أفضت بدورها إلى الأدبية في النص، ومؤدّى هذا القول أنّ الإيقاعَ هو الذي يخلق الصورة الانزياحيّة في شعريّة النص الأدبيّ، ولولا ذلك الإيقاع فإنّ النصّ يكون معياريًّا أو ما أطلق عليه رولان بارت (درجة الصفر في الكتابة)، بمعنى أنّه نصٌّ تقريري مباشر فحسب.

ويجدر بنا هنا أن نتعرّفَ على مفهوم الإيقاع الذي يتوخّاه هذا البحثُ:

3 - مفهوم الإيقاع

يبدو عند تتبّع معاجم اللغة القديمة أنّ مصطلح الإيقاعِ هو مصطلحٌ خاصٌّ بالغناء والموسيقا الغنائيّة الطربيّة، فمثلًا جاء في لسان العرب: الإيقاعُ: من إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ، وهو أَن يوقع الأَلحانَ ويبنيها[2]، وجاء في المعجم الوسيط: الإِيقَاعُ: اتِّفاقُ الأَصواتِ وتوقيعُها في الغناء[3].

وقد أكّد كثيرٌ من القدماء هذا الارتباطَ الوثيق ما بين الإيقاع والموسيقا، إذ يقول الخوارزميّ: «الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير»[4]، فالإيقاع هنا تراتبيّة صوتيّة في فترات زمنيّة مُقدّرة محدودة، تعرفها الأذن الموسيقية السليمة.

فالإيقاعُ إذن هو موسيقا الغناء واتفاق الأصوات والنغم في فتراتٍ زمنيّةٍ معيّنة، ووتيرة واحدة، بيدَ أنّ العرب القدماء لم يذكروا لفظة الإيقاع في الشعر والوزن إلا في

(1) يُنظَر: علاء حسين البدراني، (فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة العراقية بالعراق، 2012م، ص30.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (و ق ع).

(3) المعجم الوسيط، عدة مؤلفين، مادة (و ق ع).

(4) مفاتيح العلوم، محمد بن يوسف الخوارزمي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، ص226.

وقت متأخر، بل لم يرد ذكره عندهم في أثناء حديثهم عن الشعر إلا نادرًا[1]، ولهذا فإنّ ارتباط الإيقاع بالجانب الصوتيّ هو أكثر ما يُلاحظ في مفهوم هذا المصطلح لدى القدماء.

صحيحٌ أنّ الإيقاع لم يرتبط بالشعر، ولم يذكره القدماء في تعريفاتهم العديدة للشعر، إلاّ أنّ علم العروض أو ما عُرفَ بالوزن الخليليّ يتصل اتصالاً وشيكًا بالإيقاع الصوتيّ، فلا يكادُ يخرج عنه أبدًا، بل لم يجد العروضيّون فارقًا يُذكَر بين العروضِ والإيقاع الموسيقيّ، وهذا ما حدا ببعض الباحثين القدماء إلى تعليل سبب كون النبي الأعظم (ﷺ) لا يقول الشعرَ، وقد قال الله عَزَّوَجَلَّ عنه: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ﴾ [سورة يس: 69]، كون الشعر لا يخرج عن العروض، والعروض والإيقاع متفقان، والإيقاع هو موسيقا، والموسيقا من اللهو، وهي لا تلائم حال النبوّة ومقامها الرفيع؛ ذلك «أن أهل العَروض مُجْمِعون عَلَى أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صِناعة العروضِ وصناعَة الإيقاع، إِلّا أن صِناعة الإيقاع تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[2]، فالعروض والإيقاع لا فرق في صناعتيهما، فكلتاهما تقسم الزمن إلى فترات صوتيّةٍ محدّدة.

وممّا سبق ذكره يتضح لنا أنّ الإيقاعَ لدى العرب القدماء إنما يعني ارتباطه بالجانب الصوتيّ فحسب، كإيقاع العروض، وإيقاع الوزن، وإيقاع الغناء، وإيقاع النغم، ولم يخرج عن ذاك الجانب الصوتي مطلقًا.

إلاّ أنّ مفهوم الإيقاع حديثًا قد توسّعَ ليشمل ما هو أبعد من الجانب الصوتيّ، نتيجةً لتطوّر الفكر والعلوم والمعارف الحديثة، فأخذ الباحثون اليوم يتحدّثون عن الإيقاع الداخلي للمفردة أو السياق أو الصورة، والإيقاع الخارجي الذي يُحدثه الوزن واتساق الكلمات، كما بزغت أنواعٌ عدّة للإيقاع كإيقاع الفراغ وإيقاع الكتابة، ما أحدث تحولًا جذريًّا لمفهوم الإيقاع، وانتقاله من الجانب الصوتي فحسب، ليشملَ كل الفنون وما يحيط بها.

---

(1) يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص26.

(2) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس الرازي، نشر: محمد بيضون، ط1، 1997م، ص212.

ويذهبُ مَن يؤيّدُ توسيع المفهوم إلى أنّ الإيقاع هو ما ينبع عن حركة المعاني الكامنة في النفس، والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية للنص، فتُكسبها نموًّا يسري من خلال العلاقات الدلالية والدلالات السياقية والإيحائيّة[1]، فالإيقاعُ هوَ ما يُحرّك النفسَ، أو فقُل هو وقْعُ الأثرِ على النفس والمدركات العاطفيّة، فإيقاع الصورة وإيقاع الفراغ حسب هذا التعريف، هو ما تُحدثه تلك الصورة وذلك الفراغ من أثرٍ في نفس المتلقّي.

فالإيقاع توسع مدلوله، فلم يعد حكرًا على الجنَبة الصوتية كما يراه الأقدمون سابقًا، وإذا كان الشعرُ الخليليّ عُرفَ بالوزن العروضيّ والإيقاع المتوازن المحدّد، إلاّ أنّ ذلك «**الإيقاع فيه ليس مقصورًا عليه، بل لقد نالت الفنون الأخرى حظًّا منه،** يختلف كل فن فيها من حيث الشكل والنوع، والدرجة، والوضوح.

فشكل الإيقاع في الرقص يعتمد على حركات الجسد وتوقيعاته المختلفة، وفي الرسم رقعة وألوان وأضواء وظلال، وفي التمثال تمايز بين أجزائه المختلفة، وفي الأدب صوت ينبع من كلمات تستقبله أذن الناقد، ويحكم عليها بذوقه الأدبي وحسه اللغوي»[2].

فالرقص والرسم والتمثال تحوي إيقاعاتٍ تعتمد على الحركة أو اللون أو تمايز الأشياءِ، كما أنّ الشعر والأدب عمومًا يحتفي بالإيقاع الذي يقصد به التوازن الصوتي والنغم المترتّب في وحدات منتظمة في فترات زمنية محددة، وهذا هو عين الخلاف بين هذه النظرة الحديثة اليوم، ومن يرفض توسيع مفهوم الموسيقا ويقصره على الجنبة الصوتية ليس إلا.

وثمة رأيان متغايران، كلٌّ يذهب باتجاه مناقض للاتجاه الآخر، الأول يمثله قولٌ لنديم الوزّة، والآخر لمحمد الطرابلسي.

أما نديم الوزّة فيذهب إلى أن الإيقاع الداخليّ توسّع مفهومه ليشمل أيضًا الإيقاع بوصفه بنيةً مرئيّة، فيقول: «إن الإيقاع المرئي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في

(1) يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص143.

(2) البحث الأدبي بين النظر والتطبيق، علي صبح (دون ناشر)، القاهرة، ط2، (د. ت)، ص15-16.

الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات العلمية، وخاصة الأشكال الهندسية، ليتجلَّى فيما بعد في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها»[1]، إذ إن الإيقاع هنا يتخذ صبغةً شكليّةً تعتمد على الفراغات البيضاء في الأبيات والسطور، وهذه الفراغات هي الإيقاع الداخلي المرئي حسب نظر (الوزة).

وكذلك عديدٌ مِن الدارسين المعاصرين مَن وسّعَ مفهوم الإيقاعَ ليشملَ كلّ الفنون، بل إنّ الإيقاع -حسب اتجاههم- هو أساس كلّ الفنون، وبدون الإيقاع ينعدم الفنّ[2]، وعندهم ليسَ صحيحًا أن نقصر الإيقاع على الجانب الصوتيّ، بل إنّه هو أساس الفنون كلِّها، كالرسم والنحت والتمثال والرقص والفراغ واللوحة إلى جانب الشعر والأدب.

وأما الرأي المغاير للباحث محمد الهادي الطرابلسي[3] فيذهب فيه إلى أن مصطلح الإيقاع طرأ عليه في دراسات الشعر الحديثة تغيرٌ دلالي كبير بمقتضى التوسيع المجازيّ الذي حصل لمفهومه، ما أضعفَ صبغة الاصطلاح فيه، حيث تكمن الإشكاليّةُ هنا -حسب رأي الطربلسي- في تأَخُّرِ عملية التنظيم العلميّ لهذا المصطلح، ما نتج عنهُ غموضٌ وقلةُ ضبط للفظ الإيقاع، ويرى أن مفهوم الإيقاع يجب أن يحفظ كينونته الصوتيّة النغميّة، أما ما يُسمّى بإيقاع الصورة وإيقاع الفراغ فهي مجازاتٌ يخفي جعلُها تحت مظلة الإيقاع ما تقوم عليه من خصوصيات.

فهنا نحن إزاءَ رأيين متغايرين، رأي يوسّعُ مدلول مصطلح الإيقاع، ليشمل جميع الفنون وجوانب الحياة الفنية والإبداعية، ورأي يتوخّى الدقة في ضبط المصطلح، ويجب أن يحفظ ذلك المفهوم كينونتَهُ التي أنشئَ من أجلها.

إلا أنّ الذين وسّعوا مدلولَ المصطلح، يُفهَم من عباراتهم أنّ الإيقاعَ هو الوقع على النفس، والأثر الذي يخلّفه ذلك الفن في نفس المتلقّي، وبهذا فهم يُخرجون دلالة الإيقاع الصوتية إلى الدلالة العامة كـ (الوَقْع) و(الإيحاء النفسي) و(الأثر في المتلقي).

(1) مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، نديم دانيال الوزة، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 775، 2001م، نقلًا عن: الشعر السواحيلي الحرّ في أشعار كيثاكا وامبيريا، دراسة نقدية، أحمد خلف حجازي، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، القاهرة، 2017م، ص40.

(2) يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص17.

(3) يُنظَر: في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع32، 1991م، ص7-22.

ويردّ محمد الهادي الطرابلسي على توسيع المدلول الآنف الذكر فيقول بأنّ مفهوم الإيقاع مؤسّسٌ على المادّة الصوتيّة، «وأنّ ضروبًا من التوقيع بغير الأصوات قد تعمل أيضًا في الكلام، تحتّم الإبقاء على مصطلح الإيقاع لما كان موضوعه الأصوات والموسيقا، ووجب استبدال مصطلح الإيقاع في التعبير عن الضروب الأخرى والدلالة عليها بمصطلح آخر أنسب»[1]، ثم اقترح الطرابلسي لفظ (التوقيع) ليكون بديلًا عنه لكونه مثبتًا في اللسان ومستعملًا لمثل هذه المعاني.

وسوف ننطلق في هذا البحث من زاويةٍ مؤسّسةٍ على المادّة الصوتية، وفق المفهوم اللغوي والاصلاحي لمصطلح الإيقاع، فسندرسُ بعض المواد البلاغيّة الصوتيّة التي تبدّى فيها الإيقاع الموسيقي بشكلٍ جليٍّ؛ ذلك لأنّ البلاغيين القدماء وجدوا في كثير من أبواب البلاغة مادة إيقاعية.

فالبلاغيون القدماء قد انتبهوا إلى الصفات الإيقاعية في بلاغة القول، كالتناسب والتلاؤم، والتجانس، والتوازن، والتناسق، والتشابه، والتضاد، بيد أنهم حصروها في الجانب الصوتي الخارجيّ[2]، وهذا الحصر للإيقاع الخارجيّ دلالة على أن لفظة الإيقاع إنما هي مُؤسَّسَةٌ على الجانب الصوتيّ كما أكّد ذلك الباحث الطرابلسيّ.

ويجدر السؤال هنا حول أثر تلك الإيقاعات الصوتيّة في النفس، فما الذي تُحدثه في ذات المتلقّي؟ وعن هذا التساؤل يجيبنا أحد الباحثين بأنّ رموز الكلمات البلاغيّة «يظل لها إيقاع صوتي، ويثير هذا الإيقاع إحساسات في نفس هذا، ويثير غيرها في نفس ذاك، وقد يثير ذلك الإيقاع إحساساتٍ مختلفة باختلاف السامعين أو القارئين»[3].

فالإيقاعُ هنا يُثيرُ إحسَاساتٍ مختلفة لدى المتلقي، وتختلف باختلاف قوة التلقي لدى الفرد، ومدى فهمه ووعيه، فإيقاع الكلمة له دور في الإثارة ولفت انتباه القارئ، وتوجيه السامع إلى وجهةٍ محدّدة، وهذا الأثرُ يُحدثه ذلك الإيقاعُ الصوتيّ والإحساس النغميّ، لا معنى الكلمات والمفردات.

(1) في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، ص18. الصواب إدخال الباء بعد الاستبدال على المتروك.

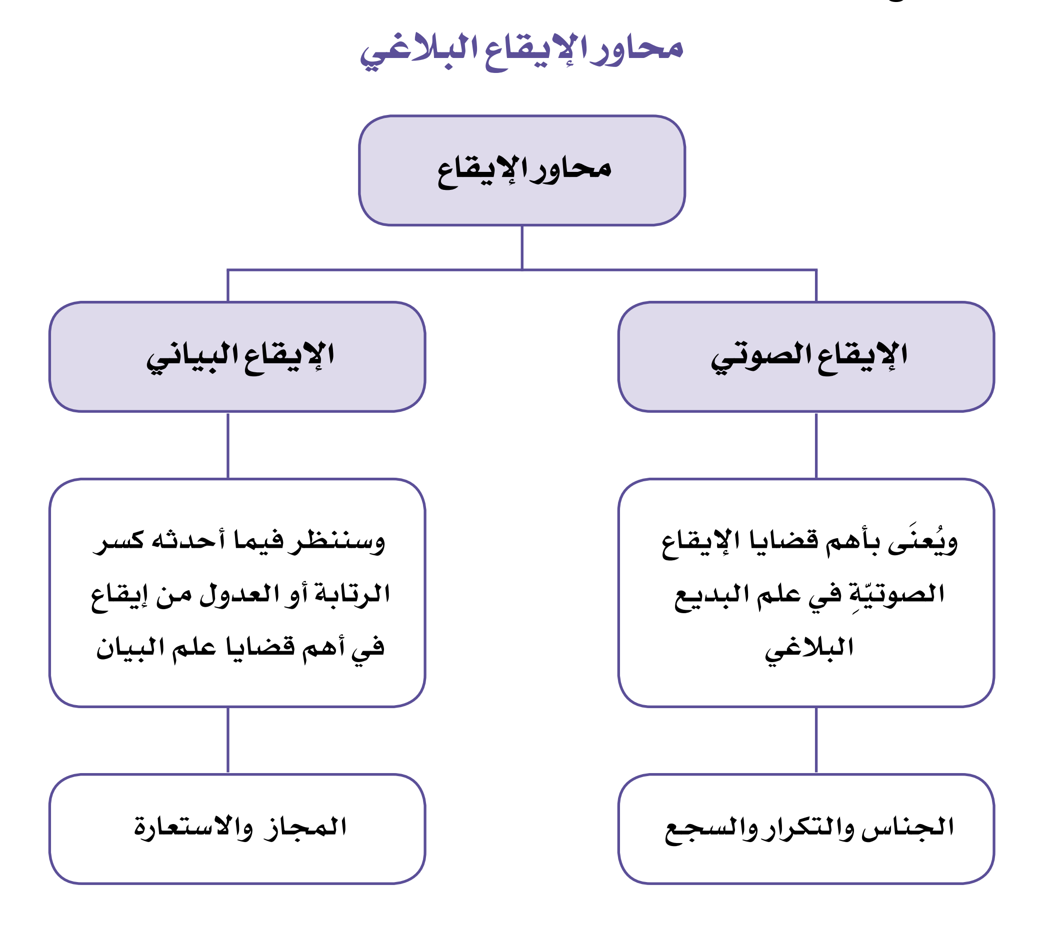
(2) يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص89.

(3) علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997م، ص227.

إلاّ أنّ تمّام حسان يخالف تلك الفكرة، فيرى أن الإيقاع لا يحدد معنى معجميًّا ولا دلاليًّا في السياق، فيقول: «ولا شك أن الإيقاع إذا كان يعطي للغة موسيقاها الخاصة، فإنه لا يحدد معنى وظيفيًّا ولا معجميًّا ولا دلاليًّا في السياق الكلامي»[1]، وهكذا فإنّ الإيقاع ما هو إلا جرس صوتيّ فحسب، وليس له أي أثر دلاليّ في السياق.

إنّ هذا الاختلاف الناشئ حول مفهوم الإيقاع ودلالته، إنما هو باختلاف توجه الباحثين ما بين من يوسّع دلالة المفهوم، وما بين من ينشد التحري في الدقة وضبط المصطلح.

محاور الإيقاع البلاغي



(1) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان عمر، عالم الكتب، عمان، ط5، 2006م، ص307.

المبحث الأوّل

شعريّة الإيقاع الصوتيّ (اللفظي) في مقامات الهمذاني

1 - إيقاعيّةُ الجناس:

يُعدُّ الجناسُ أحدَ أبرز أنواع البديع والمحسنات اللفظيّة، إذ إنّهُ تقنيةٌ صوتيّةٌ إيقاعيّةٌ يتوخّاها المتكلّمُ لأهدافٍ شتّى، كَلَفْتِ انتباه المتلقّي وإثارة السامع وجذبِهِ إلى ناحية القول، أمّا مفهوم الجناس فقد ذكر أبو هلال العسكري الجناسَ بقوله هو: «أنْ يُوردَ المتكلّمُ كلمتين تُجانسُ كلُّ واحدةٍ منهما صاحبتَها في تأليف حروفِها»[1]، ويعني بتأليف حروفِها أن تكون إحدى الكلمتين مشتقة من حروف الكلمة الأخرى، أمّا السجلماسيّ فيُعرّف الجناسَ بأنّه: «إعادة اللفظ الواحدِ بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرَّتين فَصَاعِدًا»[2]، حيثُ يُنتج الجناسُ جماليّةً لفظيّة، وجَرْسًا موسيقيًّا، يمنح الكلامَ إيقاعًا صوتيًّا وخروجًا على النّمط .

ويرَى جون كوهين jean cohen أنّ **الجناسَ وسيلةٌ مشابهةٌ للقافية**، فهوَ تناسقٌ صوتيّ داخل النصّ النثريّ، يلعبُ على الاحتمالات اللغويّة ليستخلصَ منها تجانسًا صوتيًّا[3]، فالنثرُ إن حُرمَ من الوزن والقافية إلّا أنّ لديهِ كما يرى كوهين وسيلة أخرى لتعويض تلك الإيقاعية الغائبة من خلالِ تقنية الجناس الصوتيّة الإيقاعيّة، فهي تقوم مقام القافية.

وللجناسِ وظيفةٌ تعبيريّة إلى جانب وظيفتها الصوتيّة الإيقاعيّة، وهي أنّ لغةَ النّظم المتجانس «تؤدّي وظيفتَها من خلال حدٍّ أعلى من المفارقة»[4]، ونعني بهذه المفارقة هي ما تُحدثُه تلك الإيقاعيّة الصوتيّة من كسرٍ للرتابة وخروجٍ عن المعيار أو العدول، فالقيمة التعبيريّة هي إذن نتيجةٌ للقيمة الصوتية والإيقاعيّة، فلولا تلك الموسيقا اللفظية ما نتج عنها إيحاءٌ أو جذب لانتباه المتلقي والتأثير فيه.

---

(1) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952م، ص321.

(2) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1980م، ص482.

(3) يُنظر: النظرية الشعرية، جون كوين، ص109.

(4) المرجع السابق، جون كوين، ص111.

وعلى ذلك يصح القول **بأنّ الجِناسَ ما هو إلاّ حيلةٌ صوتيّة** تجذبُ انتباه المتلقّي، فتُلقيه في أحضان (المُخادعة) وتوهم المجانسة الدلاليّة، فيحسب أنّ التناغم الصوتي هو تكرار لفظي ومعنوي في آن واحد وذلك لأوّل وهلة، إلاّ أنّه وبعْدَ تمعّنٍ تبدو له (المفاجأة) فيكتشفُ تلك الخديعة، وهذه اللعبة الإيقاعيّة تهدفُ إلى معنًى أسمَى وأكثر عمقًا، تمنح النصّ شعريّتَه وجماليّته.

وتبرزُ إيقاعيّة الجناس في مقامات بديع الزمان بصورةٍ لافتةٍ، إذ إن الفاعلية الإيقاعيّة اللفظية تُضفي على الجنَبة الصوتيّة ظلالًا إيحائية، وسنتذوق بعض الأمثلة الجناسيّة الإيقاعية في مقامات الهمذاني لنستجلي الفاعلية الإيقاعية وأثرها في منح النص النثريّ شعريتَه وجماليته:

فمثلًا يقول الهمذانيّ في المقامة السجستانية: «**حَدا بِي إِلى سِجِسْتَانَ أَرَبٌ، فَاقْتَعَدْتُ طِيَّتَهُ، وَامْتَطَيْتُ مَطِيَّتَهُ، وَاسْتَخَرْتُ الله فِي العَزْمِ جَعَلْتُهُ أَمَامِي، وَالْحَزْمِ جَعَلْتُهُ إِمَامِي**»[1].

لا يخفى على المتأمل في هذا النص تلك الإيقاعية في الجناس ما بين (طيّته – مطيّته) و(العزم –الحزم) و(أمامي– إمامي)، على أنّ الجناس هنا جاء جناسًا ناقصًا غير تامّ إلّا أنّه قام بوظيفةٍ إيقاعيّةٍ مشابهةٍ لإيقاعيّة القافية –حسب تعبير جون كوهين–، وعليه فإنّ للجناسِ لذةً صوتيّةً تأخذ بجوامع القلبِ، وتجعل المتلقِّي مأخوذًا بهذا الإيقاع الصوتيّ.

ويقول كذلك في المقامة الغيلانيّة: «**بَيْنَمَا أَنَا أَسِيرُ فِي بِلادِ تَمِيمٍ مُرْتَحِلًا نَجِيبَةً، وَقَائِدًا جَنِيبَةً**»[2]، والنجيبةُ: هي أفضل أنواع الإبل، والجنيبةُ: ناقةٌ يعطيها المرء صاحبه ليجمع له الطعام عليها[3].

إذ إنّ الجناس الناقص هنا بين كلمتي (نجيبة – جنيبة)، يجعل السامع متأمّلًا في هذه التقنية الصوتيّة التي قامت بدور الحيلة والخديعة، ليكتشف المتلقي فيما بعد

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1923م، ص22.

(2) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص44.

(3) المعجم الوسيط، مادة (ن ج ب) و(ج ن ب).

الفرق ما بين معنيي المفردتين، فالأولى هي ما يُمتطى عليها، والأخرى هي ما يُحمل عليها، وقد عبر عن الأولى بأنه ارتحلها، أما الأخرى فقد قادها، ومن ثم فإنّ الإيقاع هنا أدَّى دورًا مهمًّا في توجيه المعنى ولفت انتباه السامع.

ويقول في المقامة البصرية: «**دَخَلْتُ البَصْرَةَ وَأَنَا مِنْ سِنِّي في فَتَاءٍ، وَمِنَ الزِّيِّ فِي حِبَرٍ وَوِشَاءٍ، وَمِنَ الغِنَى فِي بَقَرٍ وَشَاءٍ**»[1]، الوِشاءُ: جمع الوَشْي، وهو من الثياب معروف للزينة. والشاء: جمع شاة[2].

إنّ لتقنية التجنيس هنا إيقاعًا يقوم مقام التقفية في الشعر، إذ تؤثر تلك اللعبة الصوتية في نفس المتلقي وشعوره ولا شعوره أيضًا، فينجذب إلى تلك النثرية ويستعذبها قلبه وسمعه، حيث إنّ الفاعلية الإيقاعيّة هي أهم ركن من أركان البناء الفنّي[3]؛ لذا فإنّ بناء المقامة هنا قائم على تلك الفعالية المهمّة التي أضفَت دلالات ثانوية على النسيج الصوتي.

ونلحظ ذلك البناء الفنّي الصوتي متجسِّدًا أيضًا في المقامة الناجمية، إذ يقول: «**وَمَا وَدَّعْنَا الحَدِيثَ حَتَّى قُرِعَ عَلَيْنَا البَابُ، فَقُلْتُ: مَنِ المُنْتَابُ؟ فَقَالَ: وَفْدُ اللَّيْلِ وَبَرِيدُهُ، وَفَلُّ الجُوعِ وَطَرِيدُهُ**»[4]، إذ يبدو جليًّا ما في (وفد – وفلّ) و(بريده – طريده) من مشابهة لفظيّة في حروف الكلمات، وتساوي في فترات الحركات ما بين مدّ وحركة وتسكين، وهذا التساوي المحدود هو الذي صنع لنا هذه الإيقاعيّة المنتظمة في تقنية الجناس الصوتيّ.

وفي الجناسِ تبرز جمالية الإيقاع البلاغيّ أو ما أسميناه بالشعرية التي نريد بها إضفاء الأدبيّة على النصّ الأدبي، فلولا تلك الأدبيّة الشعرية لافتقد النصّ عذوبته، وهذا يتجلّى لنا في المقامة الدينارية إذ يقول: «**حتَّى قُلْتُ: لِيَشْتُمْ كُلٌّ مِنْكُمَا صَاحِبَهُ، فَمَنْ غَلَبَ سَلَبَ، وَمَنْ عَزَّ بَزَّ**»[5]، فما بين (غلب – سلب) و(عزّ – بزّ) تبدو الإيقاعية بخروجِها على النمط المعياريّ، ما نتج عن ذلك تقنية بلاغيّة ذات فاعلية إيقاعية.

---

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص70.

(2) لسان العرب، مادة (و ش ي) و(ش ي ء).

(3) علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997م، ص289.

(4) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص274.

(5) المرجع السابق، ص362.

وسبق أن ذكرنا بأن الإيقاع التجنيسي يُضفي معنًى إيحائيًا أو ثانويًا على الألفاظ المتجانسة، فهو ليس تقنيةً صوتية نغمية فحسب، وهذا ما نلفيه في المقامة السارية: «**قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَام: فَلَمَّا بَلَغَ هَذا المَكَانَ قَطَعْتُ عَلَيْه، فَقُلْتُ: حَرَسَكَ اللهُ! أَلَسْتَ الإِسْكَنْدَرِيَّ؟ فَقَالَ: وَأَدَامَ حِرَاسَتَكَ، مَا أَحْسَنَ فِرَاسَتَكَ! فَقُلْتُ: مَرحَبًا بِأَمِيرِ الكَلَامِ، وَأَهْلًا بِضَالَّةِ الكِرَامِ**»[1]، إذ نلحظ أنّ الإسكندريّ استطاعَ أن يُعبّرَ عن احتفائه بالمخاطَب عيسى بن هشام، محاولًا خداعه من خلال تلك اللعبة أو الحيلة الصوتية (حراستك - فراستك) و(الكلام-الكرام)، إذ إن للكلام طلاوتَه وحلاوتَه التي تأخذ بجوامع القلوب والأسماع، فتجعل المخاطب مذعنًا لما يريد المتكلم قوله.

وإذا كان البلاغيون العرب ونقادهم القدماء تناولوا العدول الصوتي من خلال ظاهرة الجناس، إلّا أنَّ تناولهم كان سطحيًا؛ وذلك لأن الكلمة المتجانسة احتفظت لهم بمعنى ثابت، ولم ينفتحوا على الدلالات المتعددة التي يُنتجها الجناس وأثره الجماليّ[2]، كما أنّهم لم يتنبّهوا إلى ما يخلقه الإيقاع الصوتي في الجناس من أثر في المتلقّي، كما انفتحت الدراسات الحديثة على ذلك في عصرنا الحاضر، بيد أنّ العرب القدماء فصّلوا الجناس إلى أقسام عدّة وأشبعوه بالدرس التنظيري والإجرائي على حدّ سواء، وإنّ الدرس البلاغيّ لغنيّ ثريّ في هذا الجانب.

2 - إيقاعيّة التكرار

يذكر العالم اللغوي أحمد مختار أهمية إيقاعية التكرار في العمل الفني والموسيقيّ والأدبي على حد سواءٍ، فيقول: «التَّكرار: الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنِّيّ، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى كما نجده أساسًا لنظريَّة القافية في الشِّعر»[3]، فالتكرار حسب رأي هذا العالم هو أساس الإيقاع الصوتي بجميع صوره البلاغية والفنية والموسيقية، ولعل ما ذهب إليه صحيح؛ لأن الجناس والسجع وغيرهما، إنما تكرر فيهما حرفٌ أو أكثر.

ويؤكّد باحثٌ آخر قولةَ المختار إذ يقول: «يعد التكرار أهم عناصر الإيقاع، بل هو

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص391.

(2) يُنظَر: الانزياح الشعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م، ص153-154.

(3) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، عمّان، ط1، 2008، ج3، ص1919.



منبع الإيقاع، فلا إيقاع بلا تكرار ولا تكرار دون إيقاع»[1]، فالإيقاع أساسُه التكرار والتكرار هو الإيقاع، وبهذه اللفتة المهمّة نلحظ دور التكرار في خلق الجرس الصوتي النغميّ الإيقاعيّ.

إلاّ أن الجدير ذكره أنّ التكرار لا يقتصر على الجرْس الصوتيّ فحسب، بل إن للتكرار دلالاتٍ ثانوية عميقة، إذ إنّ «للتكرار قيمة إيقاعيّة موسيقيّة وقيمة دلاليّة تعبيريّة»[2]، وإذا كان التكرار الصوتي يقوم بالكشف عن القوّة الخفيّة والإيحائيّة في الكلمة[3]، فإنّ ذلك سيدفع بالمتلقِّي إلى البحث عن القيمة التعبيريّة للصوت المتكرّر، «ذلك أنّ الدال يتحول فيه من الصوت إلى المعنى الداخليّ من خلال شبكة العلاقات السياقية»[4]، فلا يبقى التكرار مجرد جرْسٍ موسيقيٍّ، بل يتعدَّاهُ إلى دلالات إيحائيّة عميقة.

وترى جوليا كريستيفا Julia Kristeva أنّ التكرار في الكلام العادي لا يغيّر من طبيعة الرسالة، أمّا في اللغة الشعريّة فإنّ الوحدة المكرّرة لم تعد هي نفسها الوحدة السابقة، بل عندما تتكرر تكون قد أصبحت وحدةً أُخرى، ويُعلِّق جون كوهين jean cohen على قولها هذا مؤكّدًا أنّ الكلمتين المُكرّرتين هما متطابقتان ومختلفتان في الآنِ نفسِه، فالكلمة نفسها يمكن أن تحتفظ بالمحتوى نفسه، وتتغيّر على مستوى الكثافة، والتكرار يؤكّد نموَّ الكثافة، والكلمة المكررة هي أقوى من الكلمة الوحيدة[5]، وما يجب الإلماح إليه هنا أن الشعرية التي نشير إليها لا تعني الشعر بمفهومه الخاص، بل الشعرية هي ما تُضفي على النص الأدبيّ أدبيّته.

والتكرار بنيةٌ أسلوبيّة إيقاعيّة تتحقق على مستوياتٍ صوتيّة عدة، وأوّل ما نلمحه من تلك المستويات: **التكرار الحرفي الفونيمي**، وثاني تلك المستويات: **التكرار اللفظي المورفيمي**، حيثُ يُضفي هذا التكرار بشقيه بعدًا نغَميًّا موسيقيًّا[6]، وبُعدًا دلاليًّا

(1) الإيقاع في الشعر العربي الحديث، بو مدين المير، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، الجزائر، ع6، 2014م، ص121.

(2) مدخل إلى البلاغة العربيّة، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م، ص296.

(3) ينظر: الأفكار والأسلوب، أ.ف. تشيتشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، د.ت، ص50.

(4) في بلاغة الضمير والتكرار، فايز القرعان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص127.

(5) يُنظر: النظرية الشعرية: اللغة العليا، جون كوين، ص457.

(6) يُنظر: البُنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م، ص98.

إيحائيًّا، بفضل إلماحِه للصورة الصوتية في أصغر وحدةٍ صوتيّة مكرّرة في الكلمة، أو تكرار تلك الكلمة مرة أخرى، ما يحرّكُ لدى المتلقّي مهارة التأويل والاستكناه العميق.

ومن أمثلة التكرار **الحرفي الفونيمي** في مقامات بديع الزمان الهمذاني:

- حيثُ يبدو تكرار الفونيم الحرف (ش) في المقامة البخارية، في قوله: «**وَرَكِبْنَا الهِمْلاجَ، وَلَبِسْنَا الدِّيبَاجَ، وَافْتَرَشْنَا الحَشَايَا، بِالعَشَايَا**»[1]، فقد أحدث ذلك الصوت المتكرر نغمًا موسيقيًّا وجرسًا إيقاعيًّا بارزًا أضفى على العبارة جماليتها الشعرية.

والشين كما يقول ابن منظور في لسانه: مِنَ الْحُرُوفِ المَهْموسة، والمهْموس حَرْفٌ لانَ فِي مَخْرَجه دُونَ المَجْهور وَجَرَى مَعَ النَّفَس، فَكَانَ دُونَ الْمَجْهُورِ فِي رَفْعِ الصَّوْتِ، وَهُوَ مِنَ الحُرُوفِ الشَّجْرِيَّة أَيضًا[2].

وإن هذا الهمس في حرف الشين أضفى على الكلمات جرسًا نغميًّا وإيقاعًا لذّ في السمعِ، ورسمَ حالة المتكلّم من الرخاء والنعمة.

- وتبدو في المقامة القزوينية حروف الصفير السين والزاي، فيقول: «**غَزَوْتُ الثَّغْرَ بِقَزْوِينَ، سَنَةَ خَمْسٍ وَسَبْعِينَ، فِي مَنْ غَزَاهُ، فَما أَجَزْنَا حَزْنًا**»[3].

وجاء عند ابن منظور قوله: الصَّادُ وَالسِّينُ وَالزَّايُ أَسَلِيَّةٌ؛ لأَن مبدأَها مِنْ أَسَلَةِ اللِّسَانِ، وَهِيَ مُسْتَدَقُّ طَرَفِ اللِّسَانِ، وَهَذِهِ الثَّلَاثَةُ فِي حَيِّزٍ وَاحِدٍ، وَالسِّينُ مِنَ الْحُرُوفِ الْمَهْمُوسَةِ، وَمَخْرَجُ السِّينِ بَيْنَ مَخْرَجَي الصَّادِ وَالزَّاي[4].

وهذه الحروف المهموسة تلعب دورًا نغميًّا ودورًا إيحائيًّا أيضًا، فالنغم يتمثل في الموسيقا الإيقاعية لهذه الحروف المتكررة، أمّا الإيحاء فهو ما يختبئ وراء تلك الفاعلية الإيقاعية من رسم حالة المتكلم التي تشعر بفراغ النصرة، فحروف الصفير لا يمكن نطقها إلا إذا كان الفم فارغًا، وهكذا فإنّ هذا الشاهد النثري من المقامة القزوينية تشكو من حال خواء النصير وانعدامه.

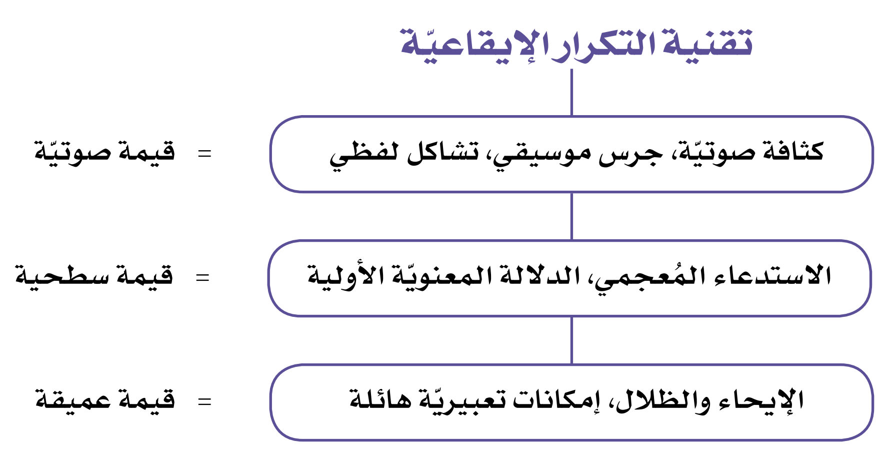
(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص90.

(2) لسان العرب، ابن منظور، باب الشين.

(3) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص94.

(4) لسان العرب، ابن منظور، باب السين.

ما ذكرناه آنفًا كان مختصًّا بالتكرار الفونيمي الحرفي، أمّا التكرار المورفيمي اللفظي، فله جماليّةٌ إيقاعيّة أخرى، إذ إنّ القوّة الإيحائيّة أو القيمة التعبيرية **للوحدة اللفظيّة** تظهرُ للمُتَلقِّي من خلال تلك الكثافة الصوتيّة للكلام المتكرر، وتأتي هذه المرتبة التأويليّة الإيحائيّة في أعلى سُلّم تقنية التكرار الإيقاعيّة، إذ يتدرّجُ أولًا من النغَم الصوتِي، باعتباره نقطة الانطلاق الأولى، مرورًا إلى الاستدعاء المعجمي، أو ما يُسميه الجرجاني بالمعنى، وصولًا إلى المعنى الثانويّ أو معنى المعنى، إلى التأويل الإيحائي، وهذا التدرج الثلاثي هو ما تقوم به تقنية التكرار الإيقاعيّة، التي يجب ألّا تقف عند الجنبةِ الصوتيّةِ فحسب، بل لا بد من هذا التدرج المعرفي، ويُمكنُ تصوّر ذلك وفق الخُطاطة الآتية:



ومن أمثلة التكرار اللفظي المورفيمي في مقامات بديع الزمان الهمذاني:

يقول في المقامة المكفوفيّة:

«أنَا أَبُو قَلَمُونِ ... فِي كُلِّ لَوْنٍ أَكُونُ
اخْتَرْ مِنَ الكَسْبِ دُونًا ... فإنَّ دَهْرَكَ دُونُ
زُجَّ الزَّمَانَ بِحُمْقٍ ... إنَّ الزَّمَانَ زَبُونُ
لا تكذبَنَّ بِعَقْلٍ ... ما العَقْلُ إلّا الجُنُونُ»[1]

(1) يُنظَر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، د.ت، ص375.

حيثُ يبدو تكرار المورفيمات الألفاظ في (دونًا-دونُ)، و(الزّمان-الزمان)، و(بعقلٍ-العقل)، وإذا كنّا تسالمنا أنّ التكرارَ هوَ أهم ركن في الإيقاع، بل إن الإيقاع ما هو إلا تكرار، فإنّ تكرار الكلمات ما هي إلا أنغامٌ إيقاعيّة، وهذه هي القيمة الصوتية الأولى، كما أن القيمة المعجمية تتضح هنا بالتأكيد على معنى المفردة الأولى، بيد أن الإيحاءَ هنا ينطلق من أفقٍ بلاغيّ شرحهُ البلاغيون القدماء وأشاروا إلى إيحاء التأكيد[1] الذي يُضفيه ذلك النغم الصوتيّ.

3 - إيقاعيّة السجع

جاء في تعريف السجع: «يُحَدُّ السجعُ بأنه تماثلُ الحروف في مقاطع الفصول»[2]، هكذا عرَّفَ ابنُ سنان الخفاجيّ السجعَ، وهو بذلك لا يختلف عن سابقيه من البلاغيين، ويكادُ يتفق اللاحقون معه في هذا التعريف، فالسجعُ تماثلُ أواخر الفواصلِ.

ويذكر أبو هلال العسكريّ أنواع السجع ووجوهه، فيقول: «والسجع على وجوه: فمنها أن **يكون الجزآن متوازنين متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر**، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، وهو كقول الأعرابى: سنة جردت، وحال جهدت [...]، ومنها أن **تكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة، فيكون الكلام سجعًا فى سجع**، وهو مثل قول البصير: حتى عاد تعريضك تصريحًا، وتمريضك تصحيحًا، فالتعريض والتمريض سجع، والتصريح والتصحيح سجع آخر»[3]، والسجع فيما ذهب إليه العسكريّ يشمل الازدواج والترصيع، لهذا فإنّ السجع أشمل ويقع تحته الترصيع والازدواج والتوازي.

وينقلُ لنا **الجاحظُ** قولًا مهمًّا للرقاشي، وذلك إجابة عن تساؤل ورد إليه حول إيثاره السجع، فيبين أثره الإيقاعيّ، وما تحيط به من فوائد جمّة يتوخّاها المتكلم:

«قيل لعبد الصّمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لمَ تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص88.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م، ص171.

(3) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص235-236.

الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلّت»[1].

فللسجع من الفوائد الجمة ما وردت في قول الرقاشي:

- فالحفظ إليه أسرع.
- والآذان لسماعه أنشط.
- وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلّت.

فالسجعُ يجعلُ السامع متقبلًا للقول، في حالة نشاطٍ سمعيٍّ، بلا تملُّلٍ وبلا كلل، كما أنّهُ يجعل مَلَكَةَ الحفظ لدى المتلقي قويةً ونشيطةً، وهو أحق بالتقييد والكتابة والحفظ، وأكثر أمانًا من الضياع والتفلّت.

هذه الفوائد الجمّة لم تكن إلّا من وراء تقنية السجع الإيقاعيّة، حتّى إن أديبًا كالرقاشيّ أمسى ملتزمًا بهذا الفنّ السجعيّ؛ لما يحتويه من موسيقا تتقبلُها الأذهانُ وتحفظُها القلوب، فالنثر غير المسجوع يُسمع الشاهدَ فحسب، وقد يضيع فلا يصِلُ إلى الغائبِ، بينما المسجوعُ تكون له القدرة على البقاء أكثر من غيره؛ لما يكتنزه من موسيقا إيقاعيّة.

ولنا أنْ نتلمّسَ تلكَ الجوانبَ الإيقاعيّة للسجع في مقامات بديع الزمان الهمذاني:

فمثلًا يقول في المقامة الأصفهانيّة: «**كُنْتُ بأَصْفَهَانَ، أَعْتَزِمُ المَسِيرَ إلى الرَّيِّ، فَحَلَلْتُهَا حُلُولَ الفَيِّ، أَتَوَقَّعُ الْقَافِلةَ كُلَّ لَمْحَةٍ، وَأَتَرَقَّبُ الرَّاحِلَةَ كلَّ صبْحَةٍ، فَلَمَّا حُمَّ مَا تَوَقَّعْتُهُ، نُودِيَ لِلصَّلاةِ نِدَاءً سَمِعْتُهُ، وتَعَيَّنَ فَرْضُ الإِجَابَةِ، فَانْسَلَلْتُ مِنْ بَيْنِ الصَّحَابةِ**»[2].

فكما يُلاحظ، إنّ السجعَ هنا بيّنٌ بارزٌ بينَ (الريّ-الفيّ)، (لمحة-صبحة)، (توقعتُه-سمعته)، (الإجابة-الصحابة)، حيثُ قام السجع هنا بفاعليّةٍ إيقاعيّةٍ وشعريّةٍ أكسبت النثرَ صبغةً أدبيّةً وشاعريّةً، ما يسهل على المتلقي سماعه وحفظه، والنصوص الشعرية لها خاصية الحفظ السريع، وهذا ما نلفيه في هذه المقامة السجعية.

(1) البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج1، ص239.

(2) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص57.

يكاد يكون فن السجع هو المسيطر على مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهذا الفن السجعيّ جعلَ من المقامةِ فنًّا مُتعاليًا، كما يرى مصطفى ناصف أنّ «الشعرَ في المقامات ضل الطريق»[1]، حيثُ تخلّى الشعرُ عن أسطورته المتعالية وذلك بمجيء مقامات بديع الزمان الهمذاني التي هي جنسٌ مزيجٌ من الشعر والنثر -حسب رأي ناصف- فليس الشعر وحده سيد البيان، بل النثر أيضًا له القدرة على ذلك، وهذا ما تريد قوله المقامات الهمذانية، ولم يكن للمقامات النثرية هذا التعالي لولا تلك الفاعلية الإيقاعية فيه.

ولنا أن نستبين تلك اللغة المزيجة ما بين الشعر والنثر، ما بين الإيقاع والترسل، في المقامة البغدادية التي يقول فيها: «**اشْتَهَيْتُ الأَزَاذَ، وأَنَا بِبَغْدَاذَ، وَلَيسَ مَعي عَقْدٌ عَلى نَقْدٍ، فَخَرَجْتُ أَنْتَهِزُ مَحَالَّهُ حَتَّى أَحَلَّنِي الكَرْخَ، فَإِذَا أَنَا بِسَوادِيٍّ يَسُوقُ بِالجَهْدِ حِمارَهُ، وَيُطَرِّفُ بِالعَقْدِ إِزَارَهُ**»[2].

فالملاحظُ هنا أنّ للسجع حضوره البارز، ما أضفى على النص صبغةً شعريّةً، وهذا ما ركّزَ عليه هذا البحث من الدور الشعريّ للفاعلية الإيقاعيّة، إذ إن الإيقاعَ يُضفي على النص النثري شعريةً خصبة.

ويؤكّدُ أحد النقاد قيْمةَ السَّجْعِ الإيْقَاعيّة باعتبار أن ذلك الإيقاع الموسيقيّ جَعَلَ من النثر شعرًا آخر للعربيّة، فيقول: «السجع شعر العربية الثاني، وقوافٍ مرنة ريّضة خصّت بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله، ويسلو بها أحيانًا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر»[3]، فالسجع يسلو به الكاتب عما يفوته من تقفية الكلام.

وتبدو المقامة الحِرزيّة شعرًا ثانيًا جديدًا، حيث يقول: «**اسْتَخَرْتُ اللهَ فِي القُفُولِ، وَقَعَدْتُ مِنَ الفُلْكِ، بِمَثَابَةِ الهُلْكِ، وَلَمَّا مَلَكْنَا البَحْرُ وَجَنَّ عَلَيْنَا اللَّيلُ غَشِيَتْنَا سَحابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالًا، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالًا، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْواجَ أَزْوَاجًا، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجًا**»[4]، ففيها يتجلى العمق الشعريّ من خلال تقنية السجع الإيقاعيّة.

(1) محاورات مع النثر العربي، مصطفى ناصف، مجلة سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع218، 1997م، ص183.

(2) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص66.

(3) أسواق الذهب، أحمد شوقي علي، مطبعة الهلال، القاهرة، ط1، 1932م، ص109.

(4) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص138.

المَبْحَثُ الثاني
شعريّة الإيقاع البياني (المعنويّ) في مقامات الهمذاني

1 - إيقاعيّة المجاز:

المجاز[1] هو أحد رُكني الكلام، إذ إنّ الكلامَ إمّا حقيقةٌ وإمّا مجازٌ، وكانت العربُ كثيرًا ما تستعمل المجاز -كما ينقل ابن رشيق-، بل تعدُّه من مفاخر كلامِها؛ ذلك لكونه دليل الفصاحة ورأس البلاغة، ويزعم ابن رشيقٍ أنّ المجازَ في أكثر الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع[2]، وهذا الحُسْنُ في الموقعِ من القلوب، لم يكن لولا تلك الإيقاعية وذلك الوقْع في نفس المتلقّي، حيثُ يأخذ المجازُ بجوامعِ القلوب.

وستناول هنا بعضًا من نماذج المجاز العقليّ، وبعضًا من نماذج المجاز المرسَل، وما أتى من وراء ذينك النوعين من شعريّةٍ إيقاعيّةٍ، أضفت على النص الأدبي أدبيته.

وغنيٌّ عن البيان أنّ **المجاز العقليّ** يُعَدُّ من الأساليب الباهرة في اللغة العربيّة، وهو -كما يُشيرُ بعضُ الدّارسين[3]- من ابتكارات عبدالقاهر الجرجانيّ، حيثُ لم يُسبَقْ إليه، وقد أسماه بالمجاز الحُكميّ[4]؛ لكونِ المجاز واقعًا في الحكم على النسبة الإسنادية، حيث إنّ إسنادَ الفعِل إلى الشيء حُكمٌ في الفِعلِ، وليس هو معْنى الفِعْل نفسه.

---

(1) المجاز في اللغة من الجذر (جوز)، وجاء في لسان العرب: «جُزْتُ الطريقَ، وجازَ الموضعَ جَوْزًا وجُؤُوزًا وجَوازًا ومَجازًا، وجازَ به وجاوَزه جِوازًا، وأَجازه وأَجاز غيرَه وجازَه: سار فيه وسلكه، وأَجازَه: خَلَّفه وقطعه، وأَجازه: أَنْفَذَه..، والمَجازُ والمَجازَةُ: الموضع..، جُزْت الموضع: سرت فيه، وأَجَزْته خَلَّفْته وقطعته، وأَجَزْتُه أَنْفَذْته..، وجاوَزْت الموضع جِوازًا: بمعنى جُزْتُه»، لسان العرب، ابن منظور، مادّة (جوز). فالمجاز من خلال هذا المعنى الأوّليّ يعني التجاوز، وحقيقته الانتقال من مكانٍ إلى آخر، وهذا المعنى المُعجَميّ قريبٌ إلى حدّ ما من مفهوم المجاز البلاغيّ الذي يعني انتقال اللفظ من إرادة الحقيقة إلى معنى آخر مجازيّ، فهو مخالفٌ للحقيقة ويجتازُها.

(2) يُنْظَر: العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981م، ج1، ص265–266.

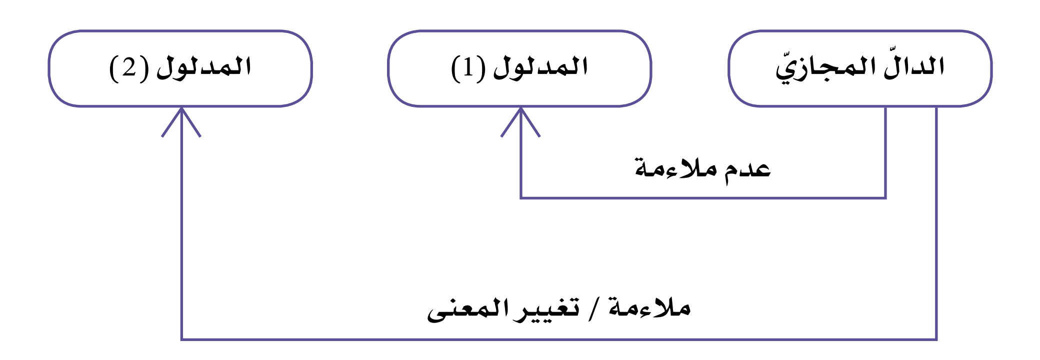
(3) أشارَ إلى هذا الرأي (طه حسين) في مقدّمة تحقيقه لكتاب (نقد النثر)، يُنْظَر: نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين وعبدالحميد العبادي، المطبعة الأميريّة ببولاق، القاهرة، د.ط، 1941م، ص30.

(4) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992م، ص296. وقد أثرَى الجرجانيّ مبحث المجاز العقليّ بالتفصيل والدراسة في كتابيه العظيمين، وللاستزادة يُنظَر: دلائل الإعجاز، ص293–303، وأسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجانيّ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991م، ص408–415.

أما المجازُ المُرسَلُ فهو بلا شك ظاهرةٌ بلاغية وأُسلوبيّةٌ أيضًا، اهتمّ به البلاغيّون؛ لما يتضمّنه من إيقاعٍ في النفسِ عبر إيحاءاتٍ تأويليّة، بخروجِه على الأصل، وهو -كما يُعرِّفُه القزوينيّ-: «ما كانت العلاقةُ بين ما استُعمل فيه وما وُضِعَ لهُ مُلابَسَةً **غيرَ التشبيه**، كاليد إذا استُعمِلَتْ في النّعمة»[1]، فهو -وفقَ هذا التعريف- الكلمةُ المُستعملة في غير ما وُضِعتْ له أصلًا، مع قرينةٍ تدلّ على ذلك، أو هو تسميةُ الشّيء بما نُسبَ إليه ذاتيًّا أو عرَضًا، حيثُ يكونُ بناؤه على غير التشبيه[2].

ونستطيع **استكناه الأثر الإيقاعيّ على النفس** للمجاز من خلال ما ذكره عبدالقاهر الجرجاني، وأسماه بمعنى المعنى؛ ذلك أن جملة المجاز في معناها الأولي المعجمي تبدو متنافرة غير مقبولة، ثم يأتي دور (معنى المعنى) أو المعنى الثانوي ما بعد المعجمي لتوضيح ذلك التنافر، «نعني **بالمعنى**: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، **وبمعنى المعنى**: أن تعقلَ من اللفظ معنًى ثم يُفضي بك ذلك إلى معنى آخر»[3].

وقد أشار كوهين jean cohen إلى أنّ المَعْنى الأوّلي للمجاز بكلّ أنواعه: (المجاز المرسل والاستعارة)، يُرسِل إلى المُتلقّي المعنى الثاني الإضافيّ، فيحقق بذلك إيقاعيّةً في نفس المتلقّي، من خلال ما أطلق عليه مصطلح (تغيير المَعْنى)[4]، كما يوضّحه التصوّر الآتي:



(1) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص205.

(2) المُعجَم الأدبيّ، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص237.

(3) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992م، ص263.

(4) يُنظر: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، جون كوين، ص137.

ومن أمثلة المجاز العقليّ ما ورد في المقامة الفزاريّة: «**كُنْتُ فِي بَعْضِ بلادِ فَزَارَةَ مُرْتَحِلًا نَجِيبَةً، وَقائِدًا جَنِيبَةً، يَسْبَحَانِ بِي سَبْحًا، وَأَنَا أَهِمُّ بِالْوَطَنِ، فَلاَ اللَّيْلُ يَثْنِينِي بِوَعِيدِهِ، وَلا البُعْدُ يَلْوِينِي بِبِيدِهِ**»[1].

حيثُ يبدو المجاز العقلي هنا في قوله (**اللَّيْلُ يَثْنِينِي**) و(**البُعْدُ يَلْوِينِي**)، إذ إن العلاقة بين المسند إليه والمسند في الجملة الأولى هي علاقة زمانيّة، والعلاقة بينهما في الجملة الأخرى هي علاقة مكانية، أمّا **العلاقة الزمانية** فهي ما بُني للفاعل وأُسنِدَ للزمان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما[2]، وأمّا العلاقة المكانية فهي إسناد الفعل للمكان لمشابهته الفاعل في ملابسة الفعل لكلٍّ منهما[3].

وإنّ إسناد الفعل للزمان (يُثنيني الليل)، أو المكان (يلويني البعد)، أضفى على السياق خروجًا على المعيار، وهذا الخروج أو العدول هو ما ألبسَ ذلك النص لبوس الشعرية الإيقاعيّة، من خلال إيقاعية المجاز العقلي.

وكذلك من أمثلة المجاز العقلي ما جاء في المقامة المجاعيّة: «**كُنْتُ بِبَغْدَادَ عَامَ مَجاعَةٍ فَمِلْتُ إلى جَماعَةٍ، قَدْ ضَمَّهُمْ سِمْطُ الثُّرَيَّا، أَطْلُبُ مِنْهُمْ شَيًّا، وَفِيهِمْ فَتًى ذُو لُثْغَةٍ بِلِسَانِهِ، وَفَلَجٍ بِأَسْنَانِهِ، فَقَالَ: مَا خَطْبُكَ، قُلْتُ: حَالاَنِ لا يُفْلِحُ صَاحِبُهُما فَقِيرٌ كَدَّهُ الجُوعُ وَغَرِيبٌ لا يُمْكِنُهُ الرُّجُوعُ، فَقَالَ الغُلامُ: أَيُّ الثُّلْمَتَينِ نُقَدِّمُ سَدَّها؟ قُلْتُ: الجُوعُ فَقَدْ بَلَغَ مِنِّي مَبْلَغًا!**»[4]، حيثُ أسند للجوع مجازًا فعل الكدّ والتعب والإجهاد، وهنا تبرز العلاقة السببيّة إذ هي فيما بُنِيَ للفاعلِ وأُسندَ للسبب مجازًا؛ لأنّ المسند إليه كان سببًا في حدوث الفعل[5].

ومن أمثلة المجاز المرسل ما ورد في المَقَامَة الشِّعْرِيَّة: «**حَدَّثَنا عِيسَى بْنُ هِشَام قَالَ: كُنْتُ بِبِلادِ الشَّامِ، وَانْضَمَّ إِلَيّ رُفْقَةٌ، فَاجْتَمَعْنا ذَاتَ يَوْم فِي حَلَقَةٍ، فَجَعَلْنا نَتَذَاكَرُ الشِّعْرَ فَنُورِدُ أَبْيَاتَ مَعَانِيه، وَنَتَحاجى بِمَعَامِيهِ**»[6]، حيث يتجلّى المجاز المرسل في

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص74.

(2) يُنْظَر: الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني الخطيب، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط3، 1993م، ج1، ص86.

(3) يُنْظَر: المرجع السابق، الجزء نفسه، ص86.

(4) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص155.

(5) يُنْظَر: الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني الخطيب، ج1، ص86.

(6) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص375-376.

قوله (بلاد الشام) إذ إن العلاقة هنا هي **علاقة كليّة** وهي أن يُطلق الكُلّ ويرادُ به الجُزءُ، حيثُ يُسمّى الجزءُ باسمِ كلّه[1].

فالمتكلم عيسى بن هشام لا يُعقل أنّه كان ببلاد الشام كلها، ولكنه أطلق الكل وهو يريد بجزء بسيط من بلاد الشام.

ويذكر لنا البلاغيون القدماء كثيرًا من أغراض المجاز المرسل التي منها[2]:

1 – الإيجاز.	2 – المُبالغة في المعنى.	3 – التشويق.
4 – التفاؤل.	5 – التعظيم.	6 – جذب الانتباه.
7 – التأويل.		

وجديرٌ بالذكر أن تلك الأغراض وغيرها هي التي تَسمُ المجاز بالإيقاعيّة أو الوقع في نفس المتلقي من خلال تلك الأغراض العدّة.

ويبدو ذلك الأثر الإيقاعي الإيحائي جليًّا في المقامة السَّارِيَّة، إذ يقول: «**حَدَّثَنا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: بَيْنَا نَحْنُ بِسَارِيَّةَ، عِنْدَ وَالِيها، إِذْ دَخَلَ عَلَيْهِ فَتًى بِهِ رَدْعُ صُفَارٍ، فَانْتَفَضَ المَجْلِسُ لَهُ قِيَامًا، وَأُجْلِسَ فِي صَدْرِهِ إِعْظَامًا**»[3]، حيث عبّر عن المجلس/المحلّ بأنّه ينتفض، وهو يريد بذلك مَن في المجلس/الحالّين فيه، فتكون العلاقة هنا هي علاقة محلّيّة وهيَ أن يُذكر المحلّ ويُرادُ به الحالّ به[4]، وقد أضفى هذا المجاز المرسل إيقاعيّة إيحائية تأويليّة تأخذ بالسمع وتجذب انتباهه، وهذا هو المراد من تلك الإيقاعية المجازيّة.

2 - إيقاعيّة الاستعارة:

تُعدُّ الاستعارةُ من أهم المباحث البلاغية التي كثر الدرس القديم والحديث حولها، حتى برزت عدة نظريات في الاستعارة قديمًا وحديثًا، وقد عُني بها البلاغيون واللسانيُّون والفلاسفة وغيرهم لما لها من أهمية بالغة، نظرًا لاختلاف توجّهات الباحثين.

(1) يُنْظَر: البيان، دراسة في الانزياح الدلاليّ، عزّة محمد جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2014م، ص141.

(2) يُنْظَر: مورد البلاغة، جاسم الفهيد، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2012م، ص311.

(3) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص390.

(4) يُنْظَر: البيان، دراسة في الانزياح الدلاليّ، عزّة محمد جدوع، ص142.

والاستعارة هي القسْم الآخر من أقسام المجاز اللغويّ[1]، وقدْ عُنِيَ بها اللسانيُّون المُعاصرون لما تُنتِجُه من ثراءٍ دلاليٍّ وتخيُّليّ إيحائيّ، **يُفضي إلى إيقاعيّةٍ** شديدة الملاحظة، وإثارةٍ للقارئ. وقدْ عرّفها القُدماءُ -كالعسكريّ[2] والرمّاني[3] والقاضي الجرجانيّ[4]- بأنّها: نقل العبارة عن استعمالها الأصليّ إلى غيرِه لغرضٍ بلاغيّ، أمّا عبدالقاهر الجرجانيّ فقد خالفَ تعريفها بـ (النّقل)، وأوجدَ لها مفهومًا جديدًا، إذ يراها (ادّعاءً دلاليًّا) فيقول: «ليست الاستعارةُ نقلَ اسم شيءٍ عن شيء، ولكنّها ادّعاءُ معنى الاسمِ لشيءٍ»[5]، ويُعرفها آخرون بأنها حذفُ أحد طرفي التشبيه، وادّعاءُ دخولِ المُشبّه في جنس المُشبَّهِ به[6].

وبعض الباحثين المعاصرين مثل جون كوهين jean cohen يرى أنّ الاستعارة «تُشكّلُ الخاصيّة الرئيسيّة للغةِ الشعريّة»[7]، وهذا ما سنلفيه في مقامات الهمذاني من لغةٍ شعريّةٍ رفيعة توسّلَت بإيقاعيّة المجاز والاستعارة وغيرها في إثبات كون هذا الجنس الجديد (المقامة) قادرًا على التحدّي أمام الشعر كما ألمح إلى ذلك مصطفى ناصف.

ومن إيقاعية استعارات بديع الزمان الهمذاني، ما تذكره لنا المقامة الأرمنية: «حتَّى أَرْدَفَ اللَّيْلُ أَذْنَابَهُ[8]، وَمَدَّ النَّجْمُ أَطْنَابَهُ[9]، ثُمَّ انْتَحَوْا عَجُزَ الفَلاةِ، وَأَخَذْنَا صَدْرَها، وَهَلُمَّ جَرًّا، حَتَّى طَلَعَ حُسْنُ الفَجْرِ مِنْ نِقَابِ الحِشْمَةِ»[10]، حيثُ أضفى على اللَّيل والنَّجم بعض صفات البشر، وجعل الفجرَ فتاةً يلوح جمالُ عينيها من نقابِ الحشمة. بيدَ أنَّه حذف المشبَّه به، وأبقى على بعض لوازمه، فالليلُ يُردف، والنَّجم يمد الأطناب، كالإنسان، والفجرُ يُبرز من وراء النقاب بعض جماله، كالفتاة العفيفة

---

(1) المجاز اللغويّ، قسمان: أ/ المجاز المُرسَل، ب/ الاستعارة.

(2) يُنظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص268.

(3) النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، الرمّاني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م، ص85.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م، ص45.

(5) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص434.

(6) يُنْظَر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكّاكي، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص477.

(7) النظرية الشعرية، جون كوين، ص136.

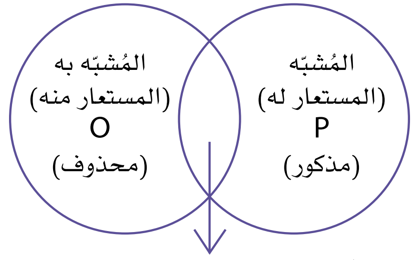
(8) الأذناب: أذناب الأمور مآخيرُها، وأذناب الليل نجومه. يُنظَر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ذنب).

(9) الأطناب: حبال الخباء، وأطناب النجوم أنوارها، ويقال للشمس إذا تَقَضَّبَتْ عند طُلوعها: لها أَطْنابٌ، وهي أَشِعَّة تمتدُّ كأَنَّها القُضُبُ. يُنظَر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (طنب)

(10) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص268



الحسناء. فجاءت استعاراته هذه مكنية أو تخييلية –كما يسميها البلاغيون– [1]



ففي هذا النص ثلاث صور استعارية: الأولى: (الليل يُردف)، والثانية: (النجم يمد)، والثالثة: (الفجر يظهر حسنه من خلف النقاب)، إذ نجد بينها تنافرًا دلاليًا (وعدمُ ملاءَمةٍ دلاليَّة) في المستوى السطحيِّ، فالليل لا يُردف حقيقة، والنجم لا يمد، والفجر لا يتنقَّب، وإنَّ هذا التنافر الدلاليَّ (المُعجميَّ) يحدو بالمُتلقِّي إلى شحْذِ ذهنه التأويليِّ، فيقوم (بتغيير المعنى) –حسب مصطلح كوهين jean cohen – فيبحثُ عن المعنى العميق، والدلالة الثانية، وراء هذا التركيب.

حيثُ إنَّ هذه الاستعارات أفضتْ إلى إعمال الفكر لاستنتاج وجه الشبه المقصود؛ وذلك بتأويل المراد منها، وحرَّكتْ في النفسِ شعورًا جميلًا، وكلتا الحركتين التأويل والشعور في النفس، تنتجان إيقاعيّةً عذبة لهذه الاستعارة.

فالاستعارة إذن تمثل ظاهرة ديناميكيّةً حركيّة، تتشابك فيها الحركة الفكرية التأويليّة والحركة النفسيّة، وهذا المزيج ما بين تينك الحركتين ينتج عنه فاعليّة إيقاعيّة، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعلت الحركتان النفسية والتأويلية بتناغم كبير[2].

ويقول كذلك في المقامة المطلبيّة: «**قال عِيسَى بْنُ هِشَام: فَلَمَّا تَفَرَّقَتْ تِلْكَ الجَمَاعَةُ، قَعَدْتُ بَعْدَهُمْ سَاعَةً، ثُمَّ تَقَدَّمْتُ إِلَيْهِ، وَجَلَسْتُ بَيْنَ يَدَيْهِ، وَقُلْتُ وَقَدْ رَغِبْتُ في مَعْرِفَتِهِ، وَتَاقَتْ نَفْسِي إِلَى مُحَادَثَتِه: كَأَنَّنِي عَارِفٌ بِنَسَبِكَ، وَقَد اجْتَمَعْتُ بِكَ! فَقَالَ: نَعَمْ ضَمَّنَا طَرِيقٌ، وَأَنْتَ لِي رَفِيقٌ، فَقُلْتُ: قَدْ غَيَّرَكَ عَلَيَّ الزَّمَانُ، وَمَا أَنْسَانِيكَ إِلَّا**

(1) يُنظَر: شرح التلخيص، أكمل الدين محمّد البابرتي، تحقيق: محمد مصطفى صوفيه، المنشأة العامّة للنشر، طرابلس، ط1، 1983م، ص 581.

(2) يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص254.



الشَّيْطَانُ»[1]، حيث شبّه الطريق بالكائن الحيّ أو الإنسان إذ يضمّ إلى صدره الآخرين.

هكذا تبدو الاستعارة ذات فاعلية إيقاعيّة كبيرة، يتوخّاها الهمذاني لأغراض شتى، منها التأثير في السامع ومنها تحريك آلة التأويل لديه، ومنها الإيجاز، وحسن التعبير؛ ما يثبت أن الاستعارة تمتلك إيقاعًا خاصًّا مؤثّرًا في المتلقّي.

خاتمة:

حاول هذا البحث على إيجازه أن يفتح نافذةً جديدةً في الدرس الإيقاعيّ في مقامات بديع الزمان الهمذاني، التي هي بلا شكٍّ جديرةٌ بالبحث المعمَّقِ حول (إيقاعيّة المقامات)، ومما يؤسف له أن هذه الجنبة المعرفيّة لم تحظَ بالدراسة أو البحوث الأكاديمية -حسب اطلاعي-

ما توصّلَ إليه هذا البحث أنّ مقامات بديع الزمان الهمذانيّ تتضمنُ إيقاعًا صوتيًّا ومعنويًّا، إذ إنّ مفهوم الإيقاع بحد ذاته قد توسع ليشمل الموسيقا اللفظية والموسيقا المعنويّة الإيقاعيّة التي تحدث وقعًا وتأثيرًا في ذات المتلقّي.

ومن النتائج التي توصّلَ إليها:

- أنّ الإيقاعَ بجنَبتيه الصوتية والمعنوية أضفى على النص النثري (المقامات) الصبغة الشعريّة، التي هي بدورها تعني أن تجعل النص أدبيًّا.
- شعريّة الإيقاع تبدو جليةً في مقامات الهمذاني في صورتين اثنتين: 1 - الإيقاع اللفظي المتمثّل في الجناس والسجع والتكرار، 2 - والإيقاع المعنويّ المتمثّل في المجاز بنوعيه العقلي والمرسل، والاستعارة.
- يبدو الجناسُ والسجعُ والتكرارُ ظواهر صوتيّةً إيقاعيّةً، وهي تُسلي الكاتب عمّا فاته من القدرة على الوزن والتقفية، فكانت هذه الظواهر بديلًا شعريًّا آخر.
- المجاز والاستعارة أفضيا إلى أنّ مقامات بديع الزمان هي مقاماتٌ ذات فاعليّة إيقاعيّة، ونعني بالإيقاع هنا ما يحدثه ذلك التصوير المجازي والاستعاري من وقعٍ في نفس المتلقي ولا شعوره.
- المقامات ذات إيقاعيّةٍ جديدة، جعلتها جنسًا جديدًا، يتحدى الشعرَ بما يمتلكه ذلك الجنس من تقنية إيقاعيّةٍ لفظية ومعنويّة، حدت به ليكون جنسًا وسطًا بين الشعر والنثر، هكذا تبدى للبحث وجه المقامة.

---

(1) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، ص432.

المصادر والمراجع:

الكتب:

- **أسرار البلاغة**، عبدالقاهر الجرجانيّ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991م.
- **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**، ابتسام حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.
- **أسواق الذهب**، أحمد شوقي علي، مطبعة الهلال، القاهرة، ط1، 1932م.
- **الأفكار والأسلوب**، أ. ف. تشيتشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، د.ت.
- **الانزياح الشعري عند المتنبّي**، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة**، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة**، جلال الدين القزويني الخطيب، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط3، 1993م.
- **البحث الأدبي بين النظر والتطبيق**، علي صبح، (دون ناشر)، القاهرة، ط2، (د. ت).
- **البُنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسياب**، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م.
- **البيان، دراسة في الانزياح الدلاليّ**، عزّة محمد جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2014م.
- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، د.ت.
- **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، الرمّاني وآخران، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م.



- **دلائل الإعجاز**، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992م.
- **سر الفصاحة**، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
- **شعريّة المعلّقة**، عامر الحلواني، كليّة الآداب، صفاقس، ط1، 2007م.
- **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، أحمد بن فارس الرازي، نشر: محمد بيضون، ط1، 1997م.
- **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981م.
- **في بلاغة الضمير والتكرار**، فايز القرعان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.
- **كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م.
- **الكتاب**، سيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.
- **اللغة العربية معناها ومبناها**، تمام حسان عمر، عالم الكتب، عمان، ط5، 2006م.
- **محاورات مع النثر العربي**، مصطفى ناصف، مجلة سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع218، 1997م.
- **مدخل إلى البلاغة العربيّة**، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م.
- **معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.
- **المُعجَم الأدبيّ**، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- **معجم اللغة العربية المعاصرة**، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، عمّان، ط1، 2008.
- **مفاتيح العلوم**، محمد بن يوسف الخوارزمي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2.
- **مفتاح العلوم**، أبو يعقوب يوسف السكّاكي، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.

- **مقامات بديع الزمان**، بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1923م.
- **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، أبو محمد السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1980م.
- **مورد البلاغة**، جاسم الفهيد، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2012م.
- **النظرية الشعرية: اللغة العليا**، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م.
- **نقد النثر**، قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين وعبدالحميد العبادي، المطبعة الأميريّة ببولاق، القاهرة، د.ط، 1941م.
- **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م.
- **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

رسائل جامعية:

- **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، علاء حسين البدراني، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة العراقية بالعراق، 2012م
- **مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس**، أوبيرة هدى، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2011.

مقالات:

- **الإيقاع في الشعر العربي الحديث**، بو مدين المير، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، الجزائر، ع6، 2014م.
- **في مفهوم الإيقاع**، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع32، 1991م.
- **مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر**، نديم دانيال الوزة، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 775، 2001م، نقلًا عن: الشعر السواحيلي الحرّ في أشعار كيثاكا وامبيريا، دراسة نقدية، أحمد خلف حجازي، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، القاهرة، 2017م.